

الشعر بين الصياغة والمضمون : قصيد "لئن قصر الْيَاسُ" نموذجاً

بقلم الأستاذة : جميلة بن ميلاد

سلام الوداع

(المتقارب)

لئن قَصَرَ الْيَاسُ مِنْكَ الْأَمَلُ	وَحَالَ تَجَنُّبِكَ دُونَ الْحِجَلِ (1)
وَنَاجَاكَ بِالْإِفْكَ - فِي الْحَسُودِ	فَأَعْطَيْتِهِ -جَهْرَةً - مَا سَأَلَ (2)
وَرَأَقَكَ سِحْرُ الْعِدَا الْمُفْتَرَى	وَعَرَّكَ زُورُهُمْ الْمُفْتَعَلِ
وَأَقْبَلْتَهُمْ فِي وَجْهِ الْقُبُولِ	وَقَابَلَهُمْ بِشْرِكَ الْمُقْتَبَلِ (3)
فَلِإِنْ ذِمَامَ الْهَوَى لَنْ أَزَالَ	أَبْقَيْهِ حِفْظًا كَمَا لَمْ أَزَلْ (4)

فَدَيْتُكَ !!! إِنْ تَعَجَّلِي بِالْجَفَا

عَلَامَ اطْبَتِكَ دَوَاعِي الْقَلَى ؟	وَقِيمَ تَتْنِكَ نَوَاهِي الْعَذَلِ ؟ (1)
أَلَمْ أَلْزَمْ الصَّبْرَ كَيْمَا أَخِفْ ؟	أَلَمْ أَكْثِرِ الْهَجَرَ كَيْ لَا أُمَلِ (2)
أَلَمْ أَرْضَ مِنْكَ بِغَيْرِ الرِّضَى	وَأَبْدَى السُّرُورَ بِمَا لَمْ أَتَلِ ؟
أَلَمْ أَغْتَفِرْ مُرِيقَاتِ الذُّنُو	بِ ؟ عَمْدًا أَتَيْتَ بِهَا أَمْ زَكَلِ ؟
وَمَا سَاءَ ظَنِّي فِي أَنْ يُسِيءَ	بِي الْفِعْلَ حُسْنِكَ حَتَّى فَعَلَ
عَلَى حِينٍ أَصْبَحْتَ حَسْبَ الضَّمِيرِ	وَلَمْ تَبْغِ مِنْكَ الْأُمَانِي بَدَلِ
وَصَانَكَ مِنْى وَقِيْ أَبِي	لِعَلِّقِ الْعَلَاقَةَ أَنْ يُنْزِلَ

سَعَيْتَ لِتَكْدِيرِ عَهْدٍ صَفَا
فَمَا عُوِفَيْتَ مِقْتَى مِنْ أَدَى
وَمَهْمَا هَزَزْتُ إِلَيْكَ الْعَتَا
كَأَنَّكَ نَظَرْتُ أَهْلَ الْكَلَامِ
وَلَوْ شِئْتَ رَاجَعْتَ حُرَّ الْفَعَالِ
فَلَمْ يَكْ حَظِّي مِنْكَ الْأَخْسُ

وَحَاوَلْتَ تَقْصَ وَدَادٍ كَمَلُ
وَلَا أُعْفِيَتْ ثِقْتِي مِنْ حَجَلُ
بَ ظَاهَرَتْ بَيْنَ ضُرُوبِ الْعِلَلِ (3)
وَأَوْتَيْتَ فَهْمًا يَعْلِمُ الْجَدْلُ
وَعُدْتُ لِتِلْكَ السَّجَايَا الْأُولَى (4)
وَلَا عُدَّ سَهْمِي فِيكَ الْأَقْلُ (5)

عَلَيْكَ السَّلَامُ !! سَلَامُ الْوَدَاعِ
وَمَا بِاخْتِيَارٍ تَسَلَّيْتُ عَنْكَ
وَلَمْ يَدْرِ قَلْبِي كَيْفَ النُّزُوعِ
وَكَيْتَ الَّذِي قَادَ عَفْوًا إِلَيْكَ
يُحِيلُ عُدْوَبَةً ذَاكَ اللَّمَّا

وَدَاعَ هَوَى مَاتَ قَبْلَ الْأَجَلِ
وَلَكِّنِي مُكْرَةً لَا بَطْلُ (1)
إِلَى أَنْ رَأَى سِيرَةً قَامَتْ ثَلُ (2)
أَبِي الْهَوَى فِي عَنَانِ الْعَزَلِ
وَيَشْفِي مِنْ السُّقْمِ تِلْكَ الْمُقْلُ (3)

ديوان ابن زيدون

نحقيق وشرح علي عبد العظيم

ط. مصر . ص 187

تخضع قراءة النص الأدبي اليوم لنظريات نقدية مختلفة تصل أحيانا إلى حد الافتراق ويعود أمر اختلافها إلى ضبط مفهوم النص لدى هذا الناقد أو ذاك الذي يؤمن بهذه النظرية أو تلك. ويمكن أن نرجع هذا التباين إلى منطلقين مرجعين إثنين :

أما الأول فله جذور في النقد العربي القديم وهو الذي يرى النص مزدوجا معنى ومبنى كل قائم بذاته. ونجد له أصولا في كتاب العمدة لابن رشيق حيث يقول "اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ... ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب : منهم من يؤخر اللفظ على المعنى فيجعل غايته" (1)

(1) "العمدة" لابن رشيق باب في اللفظ والمعنى ج 1 / 124.

وأما الثاني فإنه يستمدّ كيانه من النقد الغربي الحديث، وهو يرى أن النصّ جماع معنى ومبنى تؤلف بينهما شبكات من المستويات ولا يمكن النّظر فيهما مفترقين. وهذه النظرية تستمد مبادئها من علم اللسان الحديث وعلم الأصوات، ونجد لها صدى عند دي سوسير فهو الذي نبّه بادی الأمر إلى العلاقة بين الدالّ والمدلول فأحدث بذلك ثورة في مجال النقد الأدبي ولا سيما المتعلق بالشعر منه. إذ قد بيّن مثلاً أن اللغة، من حيث هي وحدات صوتية لا تقف معانيها عند دلالاتها المعجمية بل يعمل فيها الجوار الصوتي على خلق عالم جديد من المعاني المتولّدة من ذلك النظام الصوتي لا مرجع له في القاموس. وقد استدلّ الأستاذ توفيق بكار على ذلك بيئتين لعنترة بن شداد من قصيد "يا طائر البان" بقوله : (2)

"وقف لتنظر ما بي لا تكن عجلاً وطر لعلك بأرض الحجاز ترى"

نستطيع أن نقرأ إسم المحب "دفيانا" في هاتين البيئتين :

عجلن ترى

ع ن تره

ويمكن لنا أن نخضع لهذه القراءة جملة من القصائد العربية. وكفيها شاهداً أن نسوق طالع قصيد امرئ القيس :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدّخول فحومل

إن تواتر أصوات ن - ب - ك مجموعة أو مفروقة، يغلب على البيت نغمة، يتردّد فيها صوت البكاء رنةً وغنةً النون أنّة، فإذا قارنا بين صوت النون في لفظ "نيكي" بصوتي الحاء والباء الممدودة في لفظ "حبيب" ركّبنا بطريق القلب كلمة "نحيب" التي يتألف منها البيت صوتياً ويوحى بها معناه .

فإذا نحن أمام قراءة جديدة للبيت تتخطى ظاهر النصّ.

- هذه النظرية ظلت مع دي سوسير مفتقرة لبعض التطبيقات والشواهد، حتى جاء رومان جاكبسون، فأكمل ما بدأه دي سوسير بتركيز مبادئ النظرية، وضبط صورتها، وتطبيقها على النصّ الشعري.

- فهو يرى أن الأصوات المكوّنة للمقاطع الشعّرية ليست معزولة عن المعنى، وليس تردّها في مواطنها ضرباً من العبث، بل هي وثيقة الصّلة بالدلالة.

(2) الشعر بين المعنى والمعنى، من وقائع الملتقى القومي بصفاقس 1988 للأستاذ توفيق بكار.

إن تواتر بعض الأصوات تواترا غير معهود في القصيد يولد دلالات أخرى غير بيّنة يسمّيها بعضهم المعاني الحواف. وبذلك تغدو الأصوات ناطقة بمعانيها، وذلك ما عبّر عنه "بالمعادلة" ومن هنا صارت قراءة النص الشعري خاضعة لهذا المبدء، إذ تطورت نظرة النقد إلى النص الشعري من "كلام موزون مقفى" إلى ضرب من النظام الخفي على الناقد أن يجلوه، فيكشف جملة العلاقات الباطنة التي تؤلف بين مستوياته.

فاذا ما اعتمدنا مبدأ المعادلة في تحليلنا لنص شعري افترضنا كما افترض جاكبسون أن أبلغ الشعر ما اتّفق فيه المبنى والمعنى.

على أننا نجد في الشعر العربي القديم قصائد تخالف هذه القاعدة، وإن ضعفت نسبتها بالقياس إلى أغلب الأشعار ولنا في أشعار المولدين نماذج.

ويمكن لنا أن نجسم ظاهرة الافتراق بين المبنى والمعنى في هذا المطلع من قصيد ابن زيدون.

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تحافينا

فمدار المعنى في هذا البيت لوعة الفراق ومرارة الهجر، غير أن الشاعر قد بناه على ضروب من البديع فاقت المألوف ونزعت به إلى مجال الصنعة، حتى لا نكاد نجد لفظا إلا وهو في علاقة تجانس أو تطابق مع لفظ آخر في البيت الواحد.

وقد بيّن ابن رشيق حدود الطبع والصنعة في قوله : "ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمّل كان المصنوع أفضلهما، إلا أنه إذا توالى ذلك وكثر لم يجز البتّة أن يكون طبعاً واتّفاقا إذ ليس ذلك من طباع البشر. وسبيل الحاذق بهذه الصناعة - إذا غلب عليه حبّ التصنيع - أن يترك للطبع مجالا يتّسع فيه"⁽³⁾

وكان ذلك لنا منطلقا للحكم على قصيد "أضحى التنائي" بالكلفة على ما يبدو عليه من حرارة العشق، فقد أفرغ المعنى من جوهره لفائدة الفن.

هذه النظرية النقدية الحديثة التي أنشأها دي سوسير، ثم بلورها جاكبسون من بعده والتي عمادها أن ينظر في الأشعار بحسب مبدأ "المعادلة" قد أغرتنا، فرمنا تطبيقها على قصيد "لئن قصر اليأس" لابن زيدون لأننا نعتبره من أهم قصائد الغزل دلالة على قصة الحب التي راجت بين الشاعر وعشيقته "ولادة". ونقدر أنه قد ييسّر علينا تطبيق مبدأ "المعادلة"، لاعتقادنا سلفا أنه محمّل بِمعانٍ مشحونة بحرارة العشق، قد صبغت صياغة موافقة لها.

(3) العمدة لابن رشيق ج 1 ص 131.

وقد اعتمدنا في شرح هذا القصيد مستويات عدة، منها البلاغي والإيقاعي والنحوي توصلًا إلى التدليل على موقفنا، وركزنا على المستوى البلاغي مقدرين طغيان الصورة البلاغية على بنية القصيد. ثم بحثنا عن باب نفترض أنه يفضي إلى معرفة النصّ ويسمح باستكمال الرؤية التي حددنا لها هدفًا من شرحه، فرأينا أن ننطلق من ابن زيدون نفسه. وقد تبينّا أنه حاضر في القصيد حضورًا ثنائيًا له فيه وضعان؛ وضع المتكلم ووضع المتكلم عنه، فهو مصدر الخطاب ومرجعه. وهذه الثنائية متصلة بثنائية أخرى هي ثنائية الذات : فابن زيدون هو العاشق وهو الشاعر وهو الإنسان وهو الفنان.

وهذه الثنائية تنعكس على بنية القصيد فإذا به يزدوج إلى معان ومبان. أما المعاني فمرجعها إلى ابن زيدون العاشق الإنسان. وأما المباني فإلى الشاعر الفنان. وكل القضية تكمن في البحث عن صنف العلاقة التي في حيّزها ينتظم العنصران.

والباحث في النص يدرك المفارقة الجوهرية بين المعاني والمباني، فأما المعاني فتخلصنا إلى عنف الألم. وأما المباني فإلى لطيف الصياغة. فلنفحص المستويين منفصلين فنكشف حدود المفارقة.

المعاني :

هذا قصيد نظمه صاحبه في غرض الغزل، وموضوعه الهجر. وهو من المواضيع المألوفة في الشعر العربي، تقوم فيه حركة المعنى على التحوّل من الضدّ إلى الضدّ، أي من الوصال إلى الفصال، وهي جدلية لا تكاد قصيدة عربية في هذا الموضوع تخلو منها، ثم تأتي حركة التجاوز، تتجاوز ذلك التناقض، وهي حركة تنزع إلى تقليص هوّة البين فربط حبل الوصال من جديد. ولئن كانت هذه الحركة لا تبدو واضحة إلا في بيت واحد، فإن الشاعر قد أوحى بها في كامل القصيد بتذكيره الحبيبة بما كان فعل من أجل صيانة الحب.

وتظهر جدلية الانفصال والاتصال هذه في حركة الشعور والعاطفة، فهناك سلسلة من الصّور يتردد فيها ذكر ما كان بين الشاعر وعشيقته من وصال، مثل قوله : عهد صفا - وداد كمل - عدت لتلك السجايا الأول - لم يكن حظي منك الأخصّ - ولا عدّ سهمي فيك الأقل. وهناك سلسلة أخرى يتردد فيها ما آل إليه حال الألفة من تقطّع مثل قوله : حال تجيّك دون الحيل - أطبتك دواعي القلى - يسيء بي الفعل حسنك حتى فعل - سعت لتكدير عهد وحاولت نقص وداد - ظاهرت بين ضروب العلل.

وهذه المعاني المعبرة عن حركة الانفصال متصلة بحاضر الشاعر، وقائمة على معنى التحوّل من هنا إلى هناك، من الأمل إلى شقاء اليوم وكدره. وهي تمثل نسبة هامة بالقياس إلى المعاني المعبرة عن حركة الاتصال، وتوحي بما يعاني صاحبها من ألم وحرمان.

فمن الأمل إلى اليوم ينطلق القصيد في حركة خطية، وينتهي إلى ضرب من الأمل الضئيل في الغد عبر هوة البين.

أما الخطاب فيتردد بين الحبيبة والعدو، يتجه إلى الحبيبة في مطلع القصيد، ثم يتخلص إلى سبب انقطاع العلاقة بينهما فيرد ذكر العدا وافتراؤهم لفصم العلاقة، ونجاحهم في استمالة الحبيبة إليهم بتنكرها لحبيبها، ثم يتحوّل الخطاب مرة ثانية إلى الحبيبة فيكون العتاب والاستفسار، ويكون التعجّب من هذا الموقف الذي وقفته منه، ولم يكن له حظّ قليل أو كثير في إثارته. وهنا يصف ابن زيدون المفارقة في الشعور بينه وبينها ليعبر عن الألم الذي صار ملازماً له وحده، وذلك ما يزيد حزنه عمقا وهو مع ذلك شديد الولاء لها، مبق على حبها.

كذلك يتوازى في كامل القصيد عمق حبه وشدة لوعته ويتناfran مع صلاية الحبيبة وقسوتها وإعراضها عن الشاعر وإحساسه . بذلك يبدو هذا الحب مصدرا لعذاب الشاعر ومنبت محنة، وتبدو تجربته في الحب مصطبغة بالقتامة، ولا نجد فيها منفذا للأمل إلّا ما ورد من التماس الشاعر لثناء حبيبته عن الهجر مما قد يوحي بتغيير الحال، غير أن الشاعر ينهي قصيده نهاية منغلقة ، بأن يودّع حبه وداعا أخيرا، فلا يدع فرصة للتصالح بل إنه يقفل قصيده بالدعاء على حبيبته بأن يغير الله حسنّها الذي غواه إلى دمامة. وهذا ما يتنافى مع ما عبّر عنه من تعلق بها ولعلنا فسرنا هذا الموقف على أنه ضرب من الانفجار ولون من التنفس، نتيجة ما يشعر به من كبت الإحساس.

إن الين الذي اتّخذ الشاعر موضوعاً لقصيده، وإن كان تقليداً لدلالاته الجوهرية "الألم" ولذلك بدت المعاني معبّرة كلها عن الألم واللوعة وعذاب النفس، وموحية بمعاناة الشاعر وعمق إحساسه بالهجر. فهل إن المباني موافقة للمعاني في هذا القصيد ؟

إذا اعتمدنا نظرية جاكبسون في الشعر تبيننا أنه يفترض أن تكون سائر أبنية الشعر متفقة. فهل يخضع قصيد "لئن قصر اليأس" لهذا الفرض ؟ وهنا نصل إلى مستوى المباني.

١ - المباني :

أ - القافية :

بنيت القافية على حركة قصيرة مفتوحة متبوعة بسكون، ولئن قدرنا أنه من دلالات الفتحة أن تفتح أمام العاشق أبواب الأمل في لقاء حبيبته بعد البين، فإننا نقدر أنّه من دلالات السكون التي تعقبها غلق هذه الأبواب. فيوهنا الشاعر أنه يحوم في حلقة مفرغة فإذا القافية تعكس وضع الشاعر في القصيد ، فتكشف حاله المتأزّم، وبذلك تتمّ المعادلة بينها وبين المعنى الجوهرى للقصيد.

ب - الإيقاع :

ورد قصيد " لئن قصر اليأس" في بحر المتقارب، وهو ، وإن كان من البحور الطويلة، إلا أنه يقوم على تكرار تفعيلية واحدة ثماني مرات في البيت الواحد. وهذه الإعادة تضفي على القصيد نوعا من الرتابة تجعل نغمة الكلام أقرب إلى الاهتزاز منها إلي الأسى والألم، فقد ألفنا أن نجد في الأشعار العربية القديمة مواضيع الأسى تنشأ في بحور أخرى كالطويل والكامل، نذكر أمثلة لذلك، استدلالا لا حصرا، قصائد المتنبي وأبي فراس وجميل بثينة والعباس بن الأحنف.

فمن حيث البحر نرى القصيد لا يستجيب لذلك التوافق بين الدلالة والمعنى. إذ هو يخرج بنا عن سلسلة البحور التي تنظم في مواضيع الأسى. وقد تواترت في القصيد أصوات مميّزة أضفت على المعنى صبغة الحزن. من هذه الأصوات اللأم والميم وهمزة القطع. فنحن إذا أحسيناها وجدناها تتكرر على هذا النسق.

أ = 47 مرة

ل = 61 مرة

م = 49 مرة

هذه الأصوات هي الغالبة في القصيد فإذا انتظمت ألفت كلمة " ألم " فضلا عن أن هذه العبارة ترددت أربع مرات في صيغة الاستفهام (ألم ألزم الصبر) قد سبقت بلفظ "علام" الذي يحكي صوتيا لفظ "آلام"، فكان الهمس في صوت "الألف" غدا غصة في صوت "العين".

كذلك تتدرج نغمات الألم حتى تبلغ الغاية مع لفظ "حين" الذي يحكي صوتيا لفظ "الحَيْنُ" مع انخفاض في الكسرة يتمطى بياء المدّ، ويختم بحرف الغنة فيلعب الجوار الصوتي دوره في إكساب القصيد سمة الحزن. وكأن الشاعر قد أدرك نهاية تلك العلاقة مع الحبيبة فسرى الضعف في نفسه يهمس به ذلك الانخفاض في حركة "ح"

وإذا ما تتبعنا رنة القصيد إجمالاً، وجدناه يفتح بأثة في قوله "لئن" ثم تعلق صرخات الألم في لفظ "ألم" حتى إذا هانت وارتدت إلى نفس الشاعر تدرجت نحو الكتمان مع لفظ "حين" أما صوت الحاء فقد تردد 13 مرة في القصيد يمكن أن نتبع تدرجه في الجوار الصوتي من خلال ألفاظ ثلاثة : حال - الحِيلُ - يُحِيلُ .

امتدت الحاء في اللفظ الأول فأوحت بحال الشاعر، فدلالة صوت "الحاء" التوجّع والطرب حتى إذا انكسرت في "الحيل" واقرنت بياء المد حكّت انكسار الشاعر وكشفت عن حرقة.

فمن حيث الإيقاع يبدو القصيد قائما على خصائص نغمية وصوتية موحية بما يعاني العاشق من آلام الفراق، بقدر يومهم القارئ بصدق الأحاسيس، على أن نغمات الألم التي ظفرنا بها في القصيد تمحي أحيانا تاركة المجال لترنحات الأمل، ويتغيّر نظام الأصوات بصطبغ القصيد

بمسحة تفاؤل نجد صده في "الأمل" لا "أمل". وبين "الألم" و"الأمل" صلة تجانس تامّة في اللفظ وبالقلب تنقلب الأحوال ، فيصبو الشاعر إلى حال آخر. وبذلك ينزع القصيد إلى ضرب من الانفراج والسلوى.

فيذا خلصنا إلي المستوى البلاغي ظهرت المفارقة بين المبنى والمعنى بيّنة، وبدا لنا أن الشاعر مفتون بالكلام أكثر من غرامه بحبيته، فما يغريه ليست الحبيبة كما يتجلى من بيّن النص بل الشعر أو فن الشعر.

- المستوى البلاغي :

أ - ليس القصد من دراسة هذا المستوى إحصاء ما جاء في القصيد من مجازات واستعارات وكنيات لاقوام للشعر بدونها، فهي التي تميّزه عن النص النثري، إذا ما اعتبرنا أن النصّ الشعري يقوم على الصورة وقدرتها على الإيحاء. فإذا اتفقنا على هذا المبدأ، وجّهنا اهتمامنا وجهة أخرى، فنظرنا في الصورة البلاغية باعتبارها بناء أساسيا يميّز للنصّ الشعري، تسهم مثل سائر الأنظمة الأخرى في كشف مضامينه. وبذلك يمكن أن نتوغّل من خلالها في غياهب المعنى بقدر ما توحى به.

ويمكن أن نعتد في تحليلنا للمستوى البلاغي عنصرين :

(1) عنصر الخيال

(2) عنصر البديع

1 - الخيال :

تقوم الصور في قصيد "لئن قصّر اليأس" على سلسلة من الاستعارات والكنيات والتشابهية تخرج الكلام عن وظيفته الأصلية إلى الوظيفة الأدبية، وبذلك تتبين الفرق بين الطبع والصنعة ونكشف وجوه التصنّع في الأسلوب، وهذا ما يفقد المعنى صدق العبارة ويخلصنا إلى صورة أولى من صور المفارقة بين المعاني، التي تقوم كما علمنا على الأسى واللوعة، والمباني التي تنشأ على ضروب من الصنعة.

فيذا ما درسنا مراجع الصور في هذا القصيد، وجدنا كثيرا منها تقليديا مقننا.

وقد اخترنا أن نقف عند صور ثلاث نعتبرها عماد هذا القصيد : صورة الحبيبة - صورة العدو - صورة العاشق.

(1) صورة الحبيبة :

يستهلّ الشاعر قصيدهُ باستعارة نسبت فيها جملة من الأفعال إلى مجردات كاليأس والأمل والتجنّي، وهو بذلك يشخصّها تجسيما لأعمال الحبيبة، فيذا الكلام يخرج من مجال

المحسوس إلى مجال المجرد قصداً، لأن الشاعر يسعى إلى سلب الحبيبة إرادة الفعل، فتغدو صورتها مجرد صورة مخنّطة لأية حبيبة، يؤدنا في مذهبنا هذا ما ورد من استعارات في مواطن أخرى من القصيد أجزى فيها الكلام مجرى التشخيص لمجرات ترمز إلى أفعال الحبيبة. مثل قوله في البيت الرابع "وقابلهم بشرك المقتبل" تجسّيماً لحسن قبول الحبيبة لعدو الشاعر. وهي صورة تفقد الحبيبة ديناميكية الفعل وتنزع بها إلى رسم مجمّد. كذلك في قوله "وما ساء ظني في أن يسيء بي الفعل حسنك حتّى فعل" نلجّد الشاعر مرة أخرى يرسم لحبيبته صورة تنسب فيها الصفة إلى فكرة مجردة. وفي موطنين آخرين يساق الكلام على نفس المنوال يرسم صورة للحبيبة من خلال تجريد القول من واقع الحسّ وتحويله إلى مستوى التجريد. فالصفات التي يسندوها إلى الحبيبة قد أسندت إلى غير العاقل "كالسيرة" و"العدوبة".

ويمكن القول إن جلّ الصور التي اعتمدها الشاعر لتشكيل رسم لحبيبته قد اتسمت بالتجريد، وارتسمت على نحو من الخيال، بحسب ما أراد الشاعر أن يحدثه من أثر في نفس القارئ.

فإذا ما وقفنا عند رموز الصور، وجدناها تحيل الحبيبة إلى ظالم قاس، فهي تسقط في الاستجابة لدعوة العدو ونعمة الحاسد فتمنع ودّها عن الحبيب وتقبل على الغريم وتنسى حبّ الشاعر.

فمراجع الصور جلّها يحيل على موروث ثقافي نلجّده في أشعار العرب القديمة. فأيّ فرق بين شخصية ولادة في هذا القصيد وشخصية بثينة في شعر جميل أو لبنى في شعر قيس بن الملوّح أو عفرأ في شعر كثير، إن لم يكن فيما يباعد بين العصور من وسائل الخطاب. وهل يبقى بعد ذلك لابن زيدون أيّ وجه من وجوه الطرافة التي تخرجه عن المألوف في الشعر وتجعل صورة حبيبته متميّزة عن غيرها، بما قد يضفي عليها من خصائص الواقع، إذا قدرنا تطوّر العلاقة بين المرأة والرجل في العصر الأندلسي بالقياس إلى عصور الإسلام الأولى؟ وبذلك يحقّ لنا أن نقول: إن ابن زيدون قد أنشأ صورة جاهزة لحبيبته، ولكنه لم يعبر عن واقع. وهنا نظفر بما يثبت المفارقة بين المعنى والمبنى.

(2) صورة العدو :

ورد ذكر العدو في ثلاثة أبيات حينما تخلّص الشاعر إلى توضيح دواعي الفرقة، وقد أحيل عليه بطريق الصفات أو الضمائر أو الأفعال، وجرى الكلام فيها مجرى التشخيص (الحسود - سحر العدا) فتحوّل من المحسوس إلى المجرد، أي أن الشاعر نقلّ الكلام من الحديث عن العدو إلى ما يدلّ عليه فجرّدّه هو الآخر من سمة الوجود الفعلي كما حدث بالنسبة إلى الحبيبة. فالضمائر الدالة عليه تارة جمع وتارة مفرد والمشتقات المعبرة عن الأحوال فاقدة لوجه المحسوس والصور الثلاث ليس فيها ما يحقّق وظيفة الإبلاغ، بل هي تقعد عن تجسيم واقع الشاعر،

وتغيب فيها عناصر التجربة الشخصية. فهي باهتة خالية من كل حياة، إذُ جانب الفعل في الواقع الموضوعي مفقود.

وهذا ما يسمح لنا بالقول إنَّ الشاعر قد استقى هذه الصورة من مصادره الثقافية العربية، فلم يصدر في ذلك عن تجربة شخصية، ولم يستمدَّ صوره من واقعه ومن جديد ترتدَّ الصورة إلى روافد الشاعر الثقافية وتثبت بعده عن الواقع التجريبي.

(3) صورة العاشق :

يمكن لتحديد صورة العاشق أن نعتمد استعارة أولى في قول الشاعر "إن ذمام الهوى لن أزال أبقيّه حفظا كما لم أزل ". فتنبئين من خلالها وجهها أول من هذه الصورة يؤكد انفرادها بديناميكية الفعل. فتلك الصيغة، وإن هي مجاز، قد جرت مجرى الحقيقة فخلصت من التجريد الذي بدا في صورتَي الحبيبة والعدو، ومن ثم اقترنت بعالم المحسوس فتشكلت صورة العاشق بيّنة واضحة. على أن صياغة تلك الصورة لم تخرج عمّا تداوله العرب في معنى الوفاء في الحب، فقول الشاعر "إن ذمام الهوى لن أزال أبقيّه" ليس بعيدا عن قولهم "حفظت العهد". فالشاعر لم يتخلص من موروثه الثقافي ليبتدع طرقا جديدة في التعبير عن هذا المعنى. ثم نجد يصوغ هذا المعنى في ثوب آخر حينما يقول " على حين أصبحت حسْبَ الضمير ولم تبغ منك الأمانى بدلًا" وهذه استعارة فيها تجديد من حيث تأليف عناصرها. فالمعتاد في قول العرب "لا أَرْضَى عَنْكَ بَدِيلًا". وقد جعل الشاعر الأمانى تتّصف بصفة الفاعلية، غير أنه، وإن أضاف إلى هذه الاستعارة مادة جديدة فإنه لم يرتق بالصورة إلى مستوى الإبداع، وظلت هذه الصورة شبه ترجيع للصورة التي حللناها في المقطع الأول.

ثم يؤكد الشاعر معنى الوفاء بإيراد استعارة أخرى في قوله : " وصانك مني وفيّ أبيّ" فكأنه يستغلّ ما في اللغة من ثراء ليعبّر عن دلالة واحدة دون أن يستنبط طرقا جديدة في التعبير ، بل يكتفي ببعض القوالب الجاهزة يستغلّها تباعا فنراه يستخدم ثلاث استعارات ليعبّر عن المعنى ذاته تقريبا.

وقد يكون الشّاعر عمد إلى إعادة الصورة دون إضافة ولا تلوين، رغبة منه في إقناع القارئ بصدق مشاعره ، مما قد يبعدها عن القصد وينحى بها إلى معنى معاكس تماما.

ويمكن أن نستكمل صورة العاشق في هذا القصيد بالوقوف عند استعارة أخيرة، تتجسّم في قول الشاعر " أبيّ الهوى في عنان الغزل" أجري فيها الكلام مجرى التشخيص تجسيدا لمعنى الإياب في الحب. وقد ورد هذا المعنى ذاته في الصورة السابقة "وصانك مني أبيّ وفيّ" مع الجمع بين صفتين لا تختلفان اختلافا كبيرا في الدلالة. وهذه الاستعارة مبنية على مطابقة بين "قاد عفوا" و "أبيّ الهوى" تفضي إلى دلالة عميقة الجذور بالشعر العربي القديم ، هي أن عشق الشاعر لحبيبته كان فوق إرادته فكأنه قضاء وقدر به ارتبط وجوده وحُتم عليه أن يحياه، على

الرغم من طبعه المعاند في الحب.

هكذا تستكمل صورة العاشق في هذا القصيد أطرافها، لتشكّل لنا ملامح المحبّ فإذا هي منسوجة من قوالب بلاغية منمّطة مستوحاة من القصائد العربية القديمة، وإذا هي من حيث دلالاتها لا تنحرف عن معنيين أساسيين :

- الوفاء في الحب

- عذاب النفس

وهما مضمونان قد التصقا بالمحبّ منذ الشّعْر الجاهلي. وبذلك تبدو صورة العاشق في قصيد "لئن قصر اليأس" صورة متداولة مألوفة مبنى ومعنى وإن سعى. الشاعر إلى بعض التجديد حتى يَبْتُ فيها روحاً وحياة.

(2) البديع :

إن قراءة القصيد تنزع بنا إلى المفارقات والمجانسات، فالطباق والجناس هما الصورتان الغالبتان على بنية القصيد، وتردّدهما ينبئ بأن الذي يتكلم هو الشاعر الفنان وليس العاشق الإنسان، كأنما المبدع أراد أن يصنع من عذابه فنّاً.

فإذا تتبّعنا حركة الجناس والطباق عبر القصيد، وجدنا جلّ معانيه تتردّد بين التجانس والتضادّ.

وظيفة الطباق :

يعتمد ابن زيدون الطباق في مواضع المفارقة لتحديد علاقاته بالحبّية والعدو، وقد ظهر ذلك في إحدى عشرة صورة تعكس البعد الحسيّ والمعنوي في المواقف المختلفة، وتجسّم القطيعة بين الشاعر وحبّيته. فالشاعر من حيث دلالة "البن" لم يخرج عمّا هو مألوف من تصوير التباعد بين الحبّيين، غير أن نزوعه إلى التفتّن في القول أدخل على واقع العلاقة ضروباً من الكلفة، أخرجت الكلام عن وظيفته الأصلية، حتى بدا كأنّه مقصود لذاته، فجرى الشكل على غير مجرى المعنى، وبدا الانفصام بين البنية والدلالة.

وظيفة الجناس :

أما الجناس فقد كان حظّه في القصيد أوفر، إذ قد ظهر في عشرين صورة، ويمثّل هذا القدر ضعف ماورد عليه الطباق، على أن معنى القصيد ينزع إلى إبراز هوّة البن بين الشاعِر وحبّيته. أفليس من البديهي أن تغلب على القصيد صور الطباق ؟ غير أن اعتماد ابن زيدون الجناس بالقدر الذي رأيناه يعكس وجهاً من وجوه التباين بين البنية الشعرية والدلالة وينبئ بأن الشاعر محمول على غواية الفن أكثر من حبّيته.

المستوى النحوي التركيبي :

إذا اعتبرنا أن النصَّ الشعري نظام خاص مغلق على ذاته، يستمدُّ دلالته من تألف سائر الأبنية وتفاعلها داخله، أمكننا تفسير بعض الظواهر النحوية، بإحكام ترابطها بمستويات أخرى في القصيد سعيا إلى إثبات المعنى الذي نعتبره نتاج ذلك النظام.

وإذا ما نظرنا في قصيد "لئن قصر اليأس" رأيناها قائما على مقاطع أربعة تختلف طولاً وتركيباً نحوياً.

أما المقطع الأول فقد نسج من جملة شرطية مؤكدة باللام، تخللتها جمل معطوفة وانسحبت هذه الجملة على خمسة أبيات كاملة، وهي من الجمل التلازمية التي لا يتم معناها دون أن يتوفّر فيها فعل الشرط وجوابه.

أما جملة الشرط فقد انتلفت من مجموع جمل يحكمها العطف وتعود فيها حركة الفعل إلى ضمير الغائب المفرد الذي لا يتصل بشخص محدّد ذي كيان مادي، وإنّما يتصل بمقصود مجرد هو "اليأس" وهو "التجني" فهما الفاعلان اللذان قد أسند إليها الفعل، بينما وردت الحبيبة في مقام المفعول به أو المضاف إليه (منك - تجنيك) كأنما الأفعال لا تصدر عنها، فضلاً عن أنها لا تتسم بسمه الفعل الحقيقي، بل يضاف عليها طابع الإنباء بحالة ما، وبذلك تفقد الأفعال صفتها الأصلية وتفقد الحبيبة صفة الفاعل المحقق للفعل.

ثم تتوالى الأفعال منسوبة إلى ضمير الغائب المفرد الذي يقصد به العدو، وترد الضمائر الدالة على الحبيبة في مقام المفعول به أو المضاف إليه (ناجاك - راقك - غرك - بشرك)، على أننا نجد الفعل منسوباً إلى الحبيبة في مقامين اثنين في قول الشاعر : (أعطيته - أقبلتهم) وهما فعلان يضمنان، من حيث الدلالة، معنى السلب، فإذا الفعلان يترجمان عن إرادة مسلوية وكأنها لا إرادة، ومن ثم نتبين أن فعل الشرط المتردّد في جملة الأفعال المعطوفة لا ينسب إلى منجز حقيقي. وبذلك تغدو الحبيبة مجردة من صفة الفاعل.

ويأتي جواب الشرط في البيت الخامس من هذا المقطع يتصدره تأكيد، فينزح بالكلام من حالة التردّد إلى حالة اليقين، وتنسب الأفعال فيه إلى ضمير المتكلم المفرد (الأنا)، فإذا هو على غير وضع الحبيبة، منفرد بصفة الفاعلية (لن أزال - أبقيه - لم أزل). وترد الأفعال منبثة، من حيث الدلالة، بثبوت الحالة ودوامها على عكس ما بان فيما نسب إلى الحبيبة.

فنتبين من ذلك أن الشاعر يبدي واقعا يوهما بأن الحبيبة هي صاحبة القول الفصل، غير أنه يخفي باطنا مخالفاً تماماً لذلك.

فالتركيبة النحوية التي قام عليها هذا المقطع الأول قد أثبتت لنا أن الحبيبة ليست الفاعلة الحقيقية في الأحداث، فإذا الكلام كأنه مبني على خدعة أو مخاتلة إزاء القارئ.

فإذا ما نظرنا في المقطع الثاني، وجدناه قد بني على أربع وحدات نحوية : جاء البيت الأول في صيغة دعاء متبوع بنهي، واقترن الدعاء بمعنى الطلب، فبدأ الشاعر راجياً متوسلاً حبيبته أن تعدل عن موقفها من الهجر، إلا أنه أعقب ذلك بمثل خفيّ معناه الإنذار، فقد "يهب الريث بعض العجل" فإذا به ينسف معنى الرجا فيعطيه صبغة الوعيد، وبذلك يتلاشى معنى التقرب من الحبيبة وتضيق الدلالة الجوهرية، وينتصب الشاعر في مقام الواعظ الحكيم، فيتضاءل دور الحبيبة من جديد.

أما الوحدة النحوية الثانية فتتألف من أربعة أبيات كلها استفهامية، ومن معاني الاستفهام طلب التوضيح. فالمعنى هنا محكوم بموقف جدلي غايته حمل الطرف الثاني على الإجابة وربما على الإذعان لا سيما إذا اقترن الاستفهام بالإنكار. هذه الاستفهامات قد أسند فيها الفعل إلى المتكلم المفرد وهو شخصية ثنائية فهو، من حيث المرجع التاريخي، ابن زيدون العاشق. وهو، من حيث الفن، الشاعر الواصف. وعن هذه الثنائية تنبثق ثنائية أخرى، هي ثنائية الظاهر والباطن أو الحقيقة والزيف. فظاهر النصّ ينبئ بما يعاني العاشق من آلام الفراق ولوعة الحرمان. وباطنه يضرر ضرباً من الشعور بالاستعلاء الذي ينتج عنه نوع من حاجة الحبيبة.

أما الوحدة الثالثة فتبدأ بواو العطف فتضفي على القول صفة الاستمرار في موضوع واحد، هو ذلك اللوم الذي يوجه إلى المخاطبة، غير أن مجال الحديث ينتقل من المحسوس إلى المجرد أو من الحقيقة إلى المجاز. فإذا الأفعال منسوبة إلى مجردات (ظني - حسنك) وإذا الشاعر يوازي بينه وبين مخاطبته في الفاعلية، فيوهنا، بالتجائه إلى هذا النوع من التجريد في الحالتين، بتساوي المنزلتين، ولكن هذا الوهم يتبدد حينما نصل إلى الوحدة النحوية الرابعة إذ نجد الشاعر يستهلها بأداة استدراك "على حين"، وبذلك يبطل ما أوهمنا به من تعادل المقام بينه وبين حبيبته في الوحدة النحوية السالفة، ويظهر موقف جديد يتخذ فيه الشاعر دور الفاعل وتنفي الفاعلية عن عشيقته فيرتدّ المعنى إلى ما كان عليه من تغليب الشاعر على مخاطبته وتضييل دورها في علاقة الحب إذ كل الضمان الدالة عليها وردت في وظيفة المفعول به. ولئن نسب إليها فعل واحد "أصبحت" فهو من النواسخ. والناسخ من خصائصه التعبير عن الأحوال دون الأفعال. فإذا الحبيبة في وضع يخالف وضع الشاعر تماماً فهو وحده الذي تنسب إليه الأفعال.

ويحسب القارئ أن المقطع الثالث ينبئ بتغيير الحال إذ يتصدر البيت الأول منه فعل منسوب إلى الحبيبة وكذلك في العجز ويبدو الفعلان مستوفيين لكل خصائص الأفعال الإرادية (سعت - حاولت) غير أن القارئ سرعان ما يدرك خواء الفعلين وخلاهما من تلك الشحنة الحقيقية التي تشحن بها الأفعال، فهما ينبئان بحركة ولا يحققانهما إلا بتدخل عنصر آخر. إذ نقول "سعى إلى شيء" "وحاول أن يفعل" فإذا الفعل فيهما منقوص مبتور.

ويتأكد هذا المعنى في البيتين الرابع والخامس من هذا المقطع. فالبيت الرابع يرد فيه

الفعلان المنسوبان إلى الحببية في وظيفة الخبر، ونحن نعلم ما للخبر من صفة الإنباء، فإذا الفاعلية تنتفي من جديد عن الحببية، لا سيما إذا بدئ البيت بناسخ " كأن " يخرج الكلام من مجال اليقين إلى مجال الشك والتخمين. كذلك البيت الخامس يوصلنا إلى الدلالة نفسها، فقد تصدره شرط غير حقيقي يحمل معنى الاستحالة، فإذا الكلام يخرج من مدار الوجود إلى مدار المنشود أو من مدار الواقع إلى مدار الخيال.

فإذا ما انتهينا إلى المقطع الأخير وجدناه مبدوءاً بتركيب إسنادي إسمي، ووجدنا الحببية مجسمة في ضمير مجرور " عليك " فإذا هي من جديد فاقدة لصفة الفاعلية، بل تبدو من خلال هذا التركيب النحوي في وضع جرٍّ كأنها محمولة على الإذعان حملاً.

ثم يتبع ذلك التركيب الإسنادي بإضافتين يصوغهما الشاعر بتكرار لفظين هما " السلام والوداع ". ومن معاني الإضافة توضيح مبهم، فكأن صيغة التعريف في لفظ السلام لا تفي بمعناها، فإذا الشاعر يورد سلسلة من المصادر لإيضاح ما أغلق. وهي إلى ذلك تقوم مقام الفعل من حيث الدلالة، وبورودها منسوبة إلى صاحب القول يكتسب الشاعر من جديد صفة الفاعلية.

ولئن بدت بعض الأفعال والصفات في هذا المقطع مخلة بهذه الفاعلية منتقصة منها (مُكرَّه - أمثلة)، فإن هذه الفاعلية تتأكد بوضوح في فعلين اثنين هما " تسليت " و " رأى ". أما الفعل الأول فيدلّ على موقف إرادي ينتج عن قرار الشاعر الانفصال عن عشيقته، يقابل بوضع الحببية موضع المفعول به (عنك). وأما الفعل الثاني (أرى) فهو، فضلاً عن دلالة النحوية المتمثلة في صفة الفاعلية التامة، فإنه ينبئ، من حيث المعنى بوضوح الرؤية وانكشاف الحقيقة التي لا تظهر لنا إلا من طرف واحد هو الشاعر. وبذلك يؤكد دوره الفاعل في الأحداث وسيطرته عليها على حين يغيب دور الحببية تماماً في هذا المقطع الأخير، بورود الضمائر الدالة عليها كلها في مقام المفاعيل أو المضافات.

كذلك يسهم التركيب النحوي في كشف مضامين لا يبينها ظاهراً القول فنرى المعشوقة بين منزلتين : منزلة ينطق بها الشاعر ومنزلة يضمها الكلام ويبطنها خفي النصّ وهذا ما يسمح لنا بالقول إن هذا القصيد قائم على ثنائية الظاهر والباطن أو الحق والباطل. وهذه الثنائية تباعد بين البنية والدلالة.

وفي البيتين الأخيرين يتحوّل الخطاب من الحببية والشاعر إلى ضمير الغائب المطلق المجسّم للقوى الغيبية أي الله.

وبهذا التحوّل ينتقل الإسناد من الحببية إلى هذا المخاطب الجديد. وبذلك ينزع معنى الطلب، الذي كان موجّهاً إلى الحببية، إلى الله ويتلونّ بلون جديد، إذ كان أمل الشاعر منحصرًا في الحببية، كما يبدو من ظاهر النصّ، فغداً مخصوصاً به الإلاه. ونرى ذلك في تحوّل الفاعلية عن الشاعر والحببية سواء إلى غيرهما.

ويقوم ضمير الغائب المطلق مقام الفاعل الأوحد، لا يدخل على فعله ضمير ولا نقصان.

وقد بدأ الشاعر هذه الوحدة النحوية بناسخ يفيد التمني (ليت)، فحقّق بذلك مستوى آخر من الخطاب. إذ خرج بنا من مجال الموجود إلى المشود، فكأن القصيد كلّها خلافاً لهذين البيتين قد نسف به نسفاً واستبدل بهذا النصّ الجديد المتكوّن من بيتين اثنين، بتغيير تركيبته النحوية التي مرت من مجال الإمكان إلى مجال الاستحالة. فتجاوزت حدود الواقع إلى اللاّقع، ودلت على أن الشاعر لم ينشئ قصيده في حبيبته إلا لكي يفتح لفنه آفاقاً أخرى تخرج به من مجال الواقع العادي إلى مجال الإبداع الفني.

لقد أثبتت البنية النحوية لهذا القصيد أن الشاعر قد هيّمنَ على النص هيمنة جعلت الحبيبة لا تكاد تظهر من حيث الفاعلية، لا سيما في المقطع الأخير، حيث تمّنى زوال حسننها ذاك الذي به أغوته وحققت غلبتها له في الظاهر. فإذا به يثار لنفسه فيقتلها فنياً، وكأنها لم تكن ملهمة إياه الشعر. وبذلك تتجلى لنا قيمة البنية النحوية في كشف جوانب من النصّ الشعري قد تكون مخالفة تماماً لما يبدو عليه.

الخاتمة :

وحصيلة قولنا إن قصيد "لئن قصر اليأس" لم يستجب لمبدأ "المعادلة" على الرغم من أن بعض الدارسين العرب المحدثين قد أخضعوه لجملة من القصائد العربية القديمة ففتحوا بذلك باباً جديداً من أبواب الشرح⁽⁴⁾.

وقد يبدو هذا الاستنتاج الذي انتهينا إليه بعد تحليلنا لهذا القصيد من قبيل الانفراد بالموقف. ومخالفة الرأي السائد، إلا أن منطلقاتنا لم تكن سلفاً متجّهة هذا الاتجاه، وإنما كانت بغيتنا أن نتخذ مبدأ "المعادلة" مدخلاً لدراسة القصيد مقدرين أنه يستجيب له.

ولعلنا نردّ شغف ابن زيدون بالفن دون العشق، إلى نزعة نرجسية، حملته على تغييب الإنسان العاشق، وفرض الشاعر الفنان، ولذلك خبت نار الحب في القصيد، وأمّحت ملامح المحبّ وطفت صورة المبدع تنطق بها أشكال الفنّ، وطرائق الإبلاغ. فكأن الشاعر شاء أن يثبت لنا أنّه إن لم يكن غالباً في الحب فهو في الشعر رائد.

(4) الأستاذ توفيق بكّار : "الشعر بين المعنى والمغنى" وقائع الملتقى القومي بصفافس، أفريل 1988 حول قراءة النصّ بين النظرية والتطبيق. انظر كذلك أدونيس في الثابت والمتحوّل.